

Les années suisses : l'essor du visuel dans l'œuvre d'Henry Bauchau

S'il est incontestable que les «années suisses» constituent une période d'une importance cruciale pour l'œuvre littéraire d'Henry Bauchau – deux pièces, deux romans et cinq recueils poétiques voient le jour à cette époque, sans compter les nombreuses pages à mettre au compte du diariste assidu –, ce sont ces mêmes années qui voient se diversifier le rapport de l'écrivain à la création artistique par le développement d'une activité de plasticien. Initiée en 1962, celle-ci atteint son acmé entre 1968 et 1973 pour prendre fin en 1975. Bien que Bauchau ne s'y soit adonné que peu de temps, cette pratique excède de beaucoup la fonction de délassément à laquelle on pourrait être tenté de la réduire. En effet, Henry Bauchau, sans renier pour autant l'écriture, a cru et surtout espéré, un temps, pouvoir s'engager durablement dans cette autre voie, celle du dessin et de la peinture, et pour suivre son travail créateur tant dans le domaine littéraire que graphique. Bien que cette incursion dans le champ des arts plastiques se soit avérée, à terme, n'avoir été dans son parcours qu'une escale en terre inconnue, elle n'en a pas moins durablement marqué son œuvre littéraire.

Les liens qui unissent Henry Bauchau aux arts plastiques sont multiples. Professeur d'histoire de l'art à l'Institut Montesano, Bauchau est un fervent lecteur d'écrits et de biographies d'artistes, comme en témoignent ses journaux : vie de Degas par Valéry, *Journal* de Delacroix, textes de Cézanne, Klee ou Matisse, par exemple, sont au nombre de ses lectures. Il a préfacé les catalogues de plusieurs de ses amis peintres (Olivier Picard, Suzanne Van Damme, Pierre Skira, entre autres), est l'auteur de deux recueils poétiques directement inspirés du travail de peintres renommés²⁵⁹ et de quatre romans dont les personnages principaux sont des plasticiens²⁶⁰. Dès lors, c'est à peine si le

259 Il s'agit plus précisément de deux œuvres de commande : *La Mer est proche* est une série de dix poèmes inspirés de tableaux de Paul Delvaux, destinés au deuxième film consacré par Henri Storck au peintre belge, *Paul Delvaux ou les femmes défendues* (1969-1970), tandis que *Succinctes* se compose d'une série d'aphorismes poétiques destinés à accompagner la publication de tableaux du peintre italien Italo Valenti. C'est Franco Vercelotti, photographe ami de Bauchau et directeur de cette publication, qui suggère à Valenti la collaboration d'Henry Bauchau à ce projet ; cette proposition suscite l'enthousiasme de l'artiste et s'avère à l'origine d'une amitié durable entre le peintre et l'écrivain, comme en témoigne la correspondance entre les deux hommes conservée au Fonds Henry Bauchau de l'UCL.

260 Dans les romans *Edipe sur la route* (1990) et *Antigone* (1997), Bauchau fait du roi-mendiant, de sa fille Antigone et de leur compagnon Clios des sculpteurs, ce dernier étant par ailleurs un peintre de talent. *L'Enfant bleu*, roman paru en 2004, retrace pour sa part le parcours d'un jeune psychotique

critique s'étonne de découvrir qu'il a été jusqu'à franchir le pas ultime que constitue «le recours à l'autre manière»,²⁶¹.

Henry Bauchau plasticien : l'espoir de la création double

La première fois que Bauchau s'essaie au dessin, il s'attache à reproduire un paysage familier, les montagnes visibles depuis sa fenêtre à Gstaad. C'est le seul dessin sur modèle réel qui ait été conservé : ses autres productions sont le fruit de son imagination. Elles forment un musée imaginaire, un cabinet de curiosités où se trouvent rassemblés sous la forme visible les thèmes qui l'habitent à l'époque. On y trouve trace de son intérêt pour la Chine, qui tient dans son œuvre «une place considérable»²⁶², pour l'Égypte, mais aussi pour le zodiaque, par exemple. D'autres dessins témoignent de la prégnance dans son imaginaire de l'enfance et des terreurs qui lui sont liées, ou de ses cures analytiques. Produits de l'inconscient, ils peuvent être sombres, voire effrayants, en raison de la nature des silhouettes tracées – des figures anthropomorphes fixant le spectateur d'un regard menaçant – ou de la combinaison de lignes anguleuses et de couleurs foncées, de dominantes noires, ocre, bleues et rouges. Leurs titres renforcent cette impression, évoquant fréquemment des situations inquiétantes («Transe», «Le piège», «Pris dans la glace», «Les Profondeurs») ou des êtres redoutables («Pouvoir noir», «Le vieux Dieu furieux», «Le Grand Inquisiteur»). C'est un imaginaire tourmenté, en proie à des visions parfois cauchemardesques (des combats titanesques par exemple) que révèlent ces dessins, chez un écrivain qui, rappelons-le, a reconnu dans le vers «Que je demeure en violence»²⁶³ «la devise de l'énigmatique blason de [s]a vie»²⁶⁴. Ils sont la marque d'une époque, traduisent visuellement la redécouverte du «sauvage espace inconscient»²⁶⁵ à laquelle donne lieu la seconde analyse de l'écrivain «avec, dans un perpétuel présent, toute l'étendue de [s]on passé»²⁶⁶, comme en témoignent entre autres les deux dessins intitulés «Enfance».

Bauchau apprécie les différences entre la pratique de l'écriture et du dessin, et tout particulièrement l'union avec le sensible qui s'opère dans cette dernière. Mais si l'inconscient de l'écrivain influe si puissamment sur son travail de plasticien, c'est que la conception qu'il se fait de la création visuelle ne diffère pas

qui, par le biais de l'art, parvient à acquérir un statut social et à trouver la voie vers un mieux-être. Enfin, *Déluge*, dernier roman de l'auteur publié à ce jour, a également pour protagoniste principal un artiste-peintre.

261 Yves Peyré, *Poésie et peinture. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 27.

262 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 32.

263 Henry Bauchau, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 34.

264 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 34.

265 Henry Bauchau, *Journal 1968-1970*, p. 79. Journal inédit dont l'auteur nous a aimablement autorisée à consulter le tapuscrit dans le cadre de nos recherches et dont certains extraits ont été publiés dans le troisième numéro des *Cahiers Henry Bauchau*, paru en juin 2000.

266 *Ibid.*, pp. 79-80.

fondamentalement de celle qu'il a de l'écriture. Dans un cas comme dans l'autre, Bauchau appréhende la feuille en cherchant à se rendre disponible à ce qui sourd de l'inconscient. Cela n'exclut pas l'existence d'un projet préalable, mais implique de s'adapter à ce qui prend forme sur le papier et qui s'avère susceptible d'entraîner l'artiste si loin de son projet initial qu'il en arrive parfois, dans une discipline comme dans l'autre, «à dire tout autre chose que ce qu'[il] voulait[t] exprimer en commençant»²⁶⁷, «à perdre la vision première, initiatrice, initiatique»²⁶⁸, ainsi qu'il le note dans *L'Écriture à l'écoute*. «Dans mes romans, écrit Bauchau, je ne cherche pas à dire ce que je sais mais ce que je découvre en écrivant»²⁶⁹; cette conviction de l'auteur que se découvre dans l'œuvre quelque chose qui ne préexiste pas à l'acte d'écriture ne se limite donc pas au domaine littéraire, mais concerne également les arts plastiques – et, *a priori*, toute forme de création, ce dont ne cesseront de témoigner ses romans, notamment ceux du cycle œdipien.

Ce fondement commun à la pratique du dessin et de l'écriture tels que Bauchau les conçoit le conduit dans ses journaux à les évoquer conjointement sous les termes de «art», de «création», ou encore de «travail», donc à leur accorder un statut similaire et, progressivement, la même place dans son existence. En effet, dans le journal des années 1968 à 1970, les pages relatives aux réalisations plastiques de l'écrivain le disputent à celles faisant le point sur l'avancée de ses projets d'écriture. De même, dans la retranscription des entretiens de l'écrivain avec le Docteur Dreyfuss²⁷⁰, auxquels sont consacrées plus du tiers des pages de ce même journal, il est moins question de sa production littéraire que de ses dessins, dont certains sont produits spécifiquement pour ces entrevues, et qui y font l'objet d'interprétations analytiques, mais aussi d'appréciations esthétiques. Cela ne va pas sans rappeler l'époque où, alors en psychanalyse avec Blanche Reverchon, l'auteur lui confiait le petit cahier gris contenant ses premiers poèmes – dont, il est vrai, elle ne lui disait rien, à la différence de Robert Dreyfuss pour ses dessins.

Les points communs entre débuts littéraires et artistiques ne s'arrêtent d'ailleurs pas là : les journaux de l'écrivain laissent entendre qu'il prend plaisir à présenter ses dessins à ses amis et connaissances, comme il s'est souvent plu à le faire pour ses œuvres littéraires, sur lesquelles il apprécie de recevoir les avis de ses proches. Plus d'un membre de son entourage s'intéresse à sa production graphique, émet des jugements favorables : certains estiment qu'elle dépasse l'amateurisme, et que peut-être il devrait chercher à exposer – comme d'autres, des années auparavant, lui avaient conseillé de tenter la publication. Tant les photos d'époque que

267 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 30.

268 *Idem*.

269 *Ibid.*, p. 90.

270 Il s'agit d'entretiens amicaux, médicaux et d'inspiration analytique ; espacés de quelques jours à plusieurs semaines, voire plusieurs mois, ils réunissent régulièrement Henry Bauchau et le Docteur Robert Dreyfuss de 1968 à 1975, d'après les allusions et les comptes rendus de séance disséminés dans les journaux de l'écrivain.

les journaux témoignent d'ailleurs du fait que certaines des réalisations de l'écrivain, dûment encadrées, étaient exposées chez lui – comme c'est toujours le cas aujourd'hui dans sa maison de Louveciennes – ou chez des proches, qu'elles leur aient été offertes ou vendues²⁷¹.

S'il serait hasardeux, sur la base de ces éléments, d'affirmer que Bauchau a cru à une carrière possible de plasticien, ils incitent à penser qu'il en a du moins nourri l'espoir. Dans ces conditions, c'est avec beaucoup de réticences, puis de résistance, qu'il accueille les conseils du Docteur Dreyfuss lui enjoignant, dès le mois de mars 1969, de renoncer au dessin et à la peinture, ne fût-ce que provisoirement, pour se consacrer davantage à l'œuvre littéraire. Il n'abandonne définitivement ces activités artistiques que dans le courant de l'année 1975, lorsqu'il quitte la Suisse pour la France, devient thérapeute dans un hôpital de jour pour enfants psychotiques, analyste, et se voit contraint de faire un choix entre écriture et peinture étant donné le peu de temps libre que lui laisse son nouveau mode de vie.

La période de création double, cantonnée aux dernières années suisses, conserverait un caractère essentiellement anecdotique si, d'une part, des liens ne s'étaient noués entre les productions graphiques et l'œuvre littéraire, les premières fournissant des éléments utiles à la compréhension de la seconde et si, d'autre part, la venue au dessin de Bauchau ne constituait l'indice le plus visible d'une évolution qui a durablement marqué son œuvre littéraire.

Du dessin à l'écriture, de l'écriture au dessin

Bien que dessin et écriture entretiennent chez Bauchau un rapport très libre, il arrive que les productions graphiques fournissent à l'écriture une matière nouvelle ; l'exemple le plus remarquable de ce phénomène²⁷² est incontestablement le dessin onirique réalisé par Bauchau à la veille d'une opération chirurgicale lourde, représentant la figure de «Pouvoir noir», qui apparaît dans *Le Régiment noir* à Pierre blessé et délirant sous le nom de «Pouvoir nu».

Mais il est plus fréquent de retrouver dans les dessins de Bauchau des sujets qui ont antérieurement innervé l'écriture (comme les signes du zodiaque et le couple formé par Œdipe et Jocaste), ou qui en sont le fruit (comme Shenandoah

271 Non sans regret parfois, comme en témoigne ce passage du journal relatif à une visite de l'écrivain chez René et Ghislaine Micha : «En descendant l'escalier je revois le tableau des *Filles de Loth* sur fond doré que j'ai trouvé beau en montant. Je me demande comment j'ai pu faire cette œuvre que j'aimerais bien avoir encore», Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 289.

272 On pourrait également citer le poème «Éloge du bleu», dont le thème évoque le tableau «La Traversée des grandes eaux», daté de 1968. Dans ce cas, la rédaction du poème (inclus dans les «Poèmes pendant la guerre du Golfe») suit de plus de vingt ans la réalisation du dessin.

et le régiment noir). Manifestement, il ne s'agit pas pour l'écrivain de fournir un équivalent visuel à son travail littéraire, ni de l'illustrer; l'exploitation du sujet est entièrement déterminée par le médium utilisé et fait donc l'objet d'un traitement inédit. Les dessins de Bauchau ne représentent d'ailleurs jamais une histoire et des personnages en situation; ils les présentent comme des images soustraites au temps et aux changements. Cette vision particulière, différente de celle proposée dans l'écriture, qui s'inscrit majoritairement dans la durée et l'évolution, ou la métamorphose, apporte des éléments nouveaux à la compréhension de l'imaginaire dont elle est issue et des figures qui l'habitent. Les dessins d'Edipe et Jocaste permettent ainsi d'appréhender mieux que n'importe quel texte combien le sens du mythe d'Edipe, tel que l'a intériorisé l'écrivain, est étranger à l'image d'une Grèce antique traditionnelle. Il est particulièrement remarquable qu'aucun élément visuel lié à la Grèce classique ne soit présent dans ces dessins; c'est la modernité, par le thème de la fusée, et l'Égypte, par les motifs employés, qui s'y trouvent principalement convoquées, ainsi que, sur un mode mineur, le Tao, auquel Bauchau s'intéresse beaucoup à l'époque et dont les signes apparaissent dans plusieurs de ses productions graphiques. Si la modernité peut être comprise comme un indice de l'actualité prêtée par Bauchau à ce mythe, l'influence de l'art antique égyptien sur le dessin s'éclaire peut-être pour sa part à la lecture d'une phrase de l'écrivain légèrement antérieure à la réalisation du tableau: «l'Europe va à l'Italie, de là à la Grèce, de la Grèce elle remonte à l'Égypte où elle trouve la dimension supérieure»²⁷³. C'est donc ce couple mythique dans ce qu'il a à la fois d'actuel et d'ancestral que permet de manifester le dessin qui, en cela, apporte un éclairage intéressant sur le traitement littéraire de ce mythe par Bauchau, tant dans *La Reine en amont*, pièce contemporaine à la réalisation du tableau, que dans le cycle œdipien qui lui est nettement postérieur. Dans une perspective identique, les masques africains auxquels font songer les êtres représentés dans le pastel intitulé «Shenandoah et le régiment noir» expriment avec plus d'acuité peut-être que le roman, en raison de la force visuelle propre à l'image, l'aura tribale, ancestrale et mythique dont l'auteur a investi ses personnages.

Penser « avec le sensible, en union avec lui et avec tout le corps »²⁷⁴

Henry Bauchau s'est tourné vers le dessin au début des années 1960 parce qu'il n'était, selon ses propres dires, «pas satisfait d'être seulement un intellectuel»²⁷⁵; il éprouve alors le besoin d'exercer une activité manuelle, de celles qui exigent un

²⁷³ Henry Bauchau, *Journal 1968-1970*, op. cit., p. 46.

²⁷⁴ Henry Bauchau, «Journal (1968-1969) – Extraits», dans *Cabiers Henry Bauchau*, n° 3, juin 2000, p. 32.

²⁷⁵ Albert Palma, *Le Peuple de la main. Henry Bauchau sur ma route*, s.l., Jean-Claude Bayol Éditions, 2007, p. 70.

accord avec le corps et l'univers sensible. Si cette attention accrue accordée aux perceptions sensorielles engage l'écrivain sur la voie du dessin, elle modifie également de manière déterminante une œuvre littéraire dans laquelle, à l'époque, l'accent n'est guère mis sur la corporalité²⁷⁶. Ainsi, dans *Gengis Khan*, le texte ne prévoit de mise en exergue du corps qu'à l'occasion du huitième et dernier tableau : un corps paralysé, empreint d'animalité²⁷⁷, destiné à être aussitôt recouvert²⁷⁸. Et si les sens du poète se trouvent mobilisés dans le recueil *Géologie*, c'est le plus souvent sur le mode du doute²⁷⁹, de l'échec²⁸⁰ ou de la carence²⁸¹. L'évolution se profile à partir de *L'Escalier bleu*, paru en 1964 ; alors que, dans les deux premières sections du recueil, l'enfance du poète se trouve évoquée par le biais des saveurs²⁸², des odeurs²⁸³, des sonorités²⁸⁴, et davantage encore des matières²⁸⁵, des couleurs²⁸⁶ et des images²⁸⁷ qui lui sont liées, la troisième section, « Liant déliant », témoigne par son titre et par ceux des poèmes qui la composent²⁸⁸ de l'ancrage du poète dans un présent simultanément perçu comme un et pluriel. Mais, ainsi que l'a noté Marianne Froye, il faut attendre les deux recueils suivants, contemporains de la période durant laquelle l'auteur dessine et peint, pour pouvoir constater « une présence corporelle avérée »²⁸⁹ : alors que *Célébration* (1964-1971) est conçu,

276 Si ce n'est par le biais de la voix (parole ou cri) et de l'écoute ; ces deux aspects complémentaires seront abordés dans le point suivant.

277 « *Gengis Khan apparaît comme une bête abattue. Il est maintenu debout par de grossières béquilles qui le prennent sous les aisselles. [...] Les jambes de Gengis Khan sont paralysées et pendent.* », Henry Bauchau, *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 137.

278 « Recouvre ce corps mort », *ibid.*, p. 138.

279 « Ai-je entendu cela », « peut-être ai-je entendu », « Essayant d'écouter », Henry Bauchau, *Géologie*, dans *Poésie complète, op. cit.*, pp. 13 et 14.

280 « Ainsi je sonde le silence et parfois trouve / Mais plus souvent j'échoue », « Que crient-elles si haut que je ne puis l'entendre? », *ibid.*, pp. 14 et 16.

281 « Je ferai dans les campagnes / gestes d'aveugle », « le roi sourd [...] / Et l'aveugle écoutant », « biffer le regard de cette face de voyeur », « Absence abyssale d'images », *ibid.*, pp. 18, 33, 50 et 58.

282 Le goût est à vrai dire le sens le moins sollicité ; on relèvera tout de même dans la seconde section du recueil les vers « Sur les feuilles de l'autre année / nous buvions à l'affût / du café dans sa gourde bleue », *ibid.*, p. 80.

283 Dans la première section sont par exemple évoqués « les pipes, les sifflets qui sentent le taillis », tandis qu'il est question dans la seconde, entre autres, du garde-forestier qui « sentait l'alcool et le feu », *ibid.*, pp. 67 et 80.

284 À nouveau, on retiendra pour l'exemple dans la première section le « bruit des sabots qui glissent vers le mal » et dans la seconde, au même titre, « Dans la voix que j'aimais / la note scandaleuse et haute des colères », *ibid.*, pp. 65 et 86.

285 « C'était un escalier tournant, de pierres bleues » (première section) ou encore « Je vivais dans vos bras sans comprendre, matières, / vos silences des yeux, vos présences de pierre », *ibid.*, pp. 65 et 71.

286 Les exemples de référence aux couleurs sont nombreux ; citons par exemple « Dans l'amour de Mérence et son tablier blanc », « La maison blanche entre les bras du vert profond », « Du ciel assassiné comme le rouge était fort » ou encore « L'amour avait un arbre vert / Le cœur avait son arbre rouge », *ibid.*, pp. 66, 72, 73 et 78.

287 La majorité des souvenirs du poète sont d'ordre visuel, ce dont témoignent le titre d'un poème de la seconde section, « La fenêtre d'images », et ces vers tirés de « L'Escalier bleu » : « Par l'amour enfantin, la forme déchirante / de Mérence brisée, fut-elle, douce image, / fut-elle, aux profondeurs de l'âme, saccagée? », *ibid.*, p. 68.

288 Ce sont pour la plupart des oxymores composés d'un double participe présent : « Vivant ne vivant plus », « Dormant ne dormant plus », « Pleurant ne pleurant plus », « Liant déliant ».

289 Marianne Froye, « Du corps du poète au corps du texte dans *Heureux les Déliants* », dans Catherine

son titre le rappelle, comme une célébration poétique de ce qui est, la première section de *La Chine intérieure* (1972-1973) est significativement nommée «Lecture du corps»²⁹⁰ :

La première partie de *La Chine intérieure* est intitulée d'une manière qui peut surprendre : «Lecture du corps». Lecture du corps pour découvrir sa parole profonde, les inscriptions et les rythmes de son langage et son impact dans l'inconscient à travers une poésie aussi corporelle que possible. Cette poésie se rapproche des préoccupations sociales de l'époque et des miennes parce que le corps y est éprouvé comme un peuple [...].²⁹¹

Le corps se trouve également au cœur des romans que publie alors Henry Bauchau, à commencer par *La Déchirure*. Ce texte met en scène des corps amoindris, déficients²⁹², et celui de la mère du narrateur constitue l'objet central et le centre de gravité du livre. L'absence de contact physique entre la mère et le narrateur n'y est pas vécue sur le mode de la simple absence mais de la frustration, traduisant chez le fils tant la conscience aiguë de cette carence de contact que le désir d'y mettre un terme. Le corps en tant que motif fait également l'objet d'un traitement thématique intensif dans *Le Régiment noir* (1972), ainsi que l'ont bien montré les travaux d'Isabelle Vanquaethem et de Geneviève Henrot : tandis que la première voit dans le roman «une succession de diverses expériences corporelles qui permettront au protagoniste de se toucher, de se définir en tant que personne propre»²⁹³, afin qu'au temps de la parole succède «le rythme “du corps juste”»²⁹⁴, la seconde interprète le périple de Pierre, le protagoniste principal, comme une entreprise de constitution d'une peau commune susceptible de «fonde[r] l'assurance et l'identité première du sujet, et de laquelle, en se séparant cette fois au bon moment et de la bonne manière, il pourra acquérir son identité et son individualisation personnelles»²⁹⁵.

Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 113.

290 Précisons que c'est un portrait du corps «en morceaux épars» que propose cette section de *La Chine intérieure*, ainsi que le note Geneviève Henrot. Dans un chapitre de son ouvrage *Le Vertige du seuil*, intitulé «Le corps et ses blasons», elle montre comment cette mise en scène d'un corps morcelé, propre à l'ensemble de la production poétique bauchalienne de l'époque, s'éclaire à la lumière du concept de Moi-peau forgé par Didier Anzieu ; ainsi, d'après son analyse, c'est «[l]e manque d'un Moi-peau contenant efficace, étanche, l'obsession du brisé, du démembré, du dépecé, [qui] pousse [...] le poète à projeter ce *démantèlement* sur tout le personnel de ses poèmes», la réconciliation du moi et du monde n'advenant que bien plus tardivement, à l'époque du poème «Jardin des plantes», Geneviève Henrot, *Le Vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003, pp. 134 et 117 ; voir également l'ensemble du chapitre «Le corps et ses blasons», pp. 109-138.

291 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 41.

292 Ainsi que le souligne Isabelle Vanquaethem dans son article «D'une culture du verbal aux expressions du corps», dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., pp. 96-98.

293 *Ibid.*, p. 99.

294 *Ibid.*, p. 101.

295 Geneviève Henrot, «Le Moi, le groupe et la peau plurielle. Henry Bauchau et *Le Régiment noir*», dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 134.

De l'ouïe au regard, du son à l'image

Si les changements qui se manifestent tant dans la vie que dans l'œuvre d'Henry Bauchau trouvent leur origine dans ce nouveau rapport au corps, le fait qu'il ait choisi d'investir temps, énergie et bientôt espoir dans le dessin plutôt que dans une autre activité manuelle n'est pas anodin. L'auteur aurait également songé au jardinage, et son journal témoigne du sentiment de satisfaction que lui procure cette activité humble, «la profonde absorption qui s'opère dans ce travail si simple et la force de présence de la terre ouverte»²⁹⁶. Hésita-t-il longtemps entre le travail de la terre et celui des images? Son intérêt pour l'art et les plasticiens, l'ardent désir de dessiner qu'il nourrissait depuis l'enfance²⁹⁷ mais, plus encore, la place essentielle occupée par la vue et le regard dans les œuvres de cette décennie marquée par la création double donnent à penser que non.

En effet, la vue bénéficie plus que les autres sens de cette attention nouvelle accordée au corps dans l'écriture. C'est un tournant dans l'œuvre de Bauchau: avant les années 1960, c'est essentiellement sur l'ouïe que l'auteur prétend fonder son travail d'écrivain. Cela est tout à fait sensible dans le discours qu'il tient sur les genres qu'il pratique. À la fin des années 1950, c'est d'abord en poésie que s'illustre Henry Bauchau²⁹⁸, genre dans lequel la dimension prosodique et la musicalité sont certes des éléments essentiels, mais qui n'en offre pas moins de riches possibilités au niveau visuel, par le biais de la mise en page et du travail typographique notamment. Or, à l'époque, seul l'aspect sonore semble intéresser Henry Bauchau, qui va jusqu'à affirmer que la poésie n'est pas faite «pour être lue des yeux mais entendue»²⁹⁹. Selon les dires de l'auteur, c'est déjà «vers un chant» que «s'orientaient [...], comme la poésie qui a suivi»³⁰⁰, ses premiers vers inaboutis, ceux qu'il soumet à Blanche Jouve. C'est également «en [s']attachant plus à des sons, à des rythmes qu'à un sens»³⁰¹ qu'il affirme avoir composé *Géologie*, ce que tendent à confirmer tant le péritexte³⁰² et les sèmes relatifs aux sonorités omniprésents dans le recueil que sa versification particulière, des «alexandrins non rimés, avec de fréquents enjambements qui en rompent le rythme»³⁰³.

296 Henry Bauchau, *Les Années difficiles*, op. cit., p. 96.

297 «La peinture est née d'un besoin. J'ai commencé au début des années soixante [...] je me suis dit que je pourrais reprendre un désir enfoui dans mon enfance, auquel l'école, ni ma famille n'avaient pu répondre. C'était le désir de dessiner et de peindre», «Premier entretien entre Henry Bauchau, Albert Palma et Patrice van Eersel», dans Albert Palma, *Le Peuple de la main*, op. cit., pp. 70-71.

298 Son premier recueil, *Géologie* (Paris, Gallimard, 1957), a été en effet récompensé par le Prix Max Jacob.

299 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 43.

300 *Ibid.*, p. 20.

301 *Ibid.*, p. 25.

302 Sept poèmes du recueil font explicitement référence par leurs titres à des sonorités, quatre d'entre eux étant des chants («Chant funèbre», «Chant du solstice», «Chant du fer», «Chant du ciel»); cette remarque concerne aussi deux des sections du recueil, respectivement intitulées «Chants pour entrer dans la ville» et «Deux chansons».

303 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 28.

L'autre œuvre publiée par Bauchau à cette époque, *Gengis Khan*³⁰⁴, ne dément pas cette conception de la suprématie de l'oreille présidant à la création. L'œuvre appartient au genre dramaturgique, qui requiert la mise en voix. Et c'est bien de voix qu'il est question autour de la naissance de cette œuvre, d'après ce que note Bauchau dans la préface de 1959 : « la Chine stupéfaite entend s'agiter en elle la voix obscure. Cette voix, qui semble provenir des étendues les plus reculées et du point le plus intime de l'être, domine le bruit des eaux et celui des cités. Elle parle, elle se nomme : "Comme il n'y a qu'un Dieu dans le ciel, il n'y a qu'un Maître de la terre et c'est moi, Gengis Khan" »³⁰⁵. Certes, c'est sous la forme de la vision d'une scène dialoguée entre Gengis Khan et le roi d'or que le sujet s'impose à l'auteur, scène au cours de laquelle il affirme aussi bien entendre ce qu'ils disent que voir ce qu'ils font³⁰⁶. Mais Bauchau retient surtout de cette expérience ce qui a trait à la voix : celle de ses personnages, dont il se réjouit de pouvoir « reconnaître dorénavant [les] voix [...] et surtout celle de Gengis Khan »³⁰⁷, mais aussi la sienne, dans la mesure où, selon ses propres mots, « l'emportement passionné dans lequel [il est] entraîné pendant un an [lui] apprend à reconnaître, sous les paroles de [s]es personnages, [s]on son de voix, [s]es rythmes, les pulsions de [s]a langue et celles de [s]on corps »³⁰⁸.

Cette suprématie accordée à l'oreille par l'écrivain se voit concurrencée à partir des années 1960 par un net essor du visuel dans l'œuvre. Ce changement se marque tant en poésie³⁰⁹ – quelques titres de poèmes datés de cette époque sont significatifs, comme « La fenêtre d'images », « Douze regards sur une enfance », « Le tableau baroque » ou encore « Les yeux de Laure » – que dans le nouveau genre auquel s'essaie alors l'auteur, le roman. Ainsi, bien que *La Déchirure* soit un roman de la verbalité³¹⁰, c'est néanmoins par les yeux que communiquent essentiellement le narrateur et sa mère, et par un regard et un sourire conjoints qu'elle parvient à lui faire comprendre ce qui résistait depuis toujours à la transmission verbale :

Elle voit que j'ai les yeux pleins de larmes et que je crains de ne plus jamais la revoir ici. Elle m'adresse alors un sourire confiant, plein de douceur et de certitude. Un sourire qui me dit enfin : N'aie plus peur. Tout ira bien. Tout est bien.

Elle est la mère, la grande réserve, l'ironie tendre et la promesse. Ce qu'elle n'avait pu être jusqu'ici, elle le devient avec plénitude et j'apprends d'elle, en un échange

304 Henry Bauchau, *Gengis Khan*, Lausanne, Mermoud, 1960.

305 Henry Bauchau, *Théâtre complet*, op. cit., p. 67.

306 Voir Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 35.

307 *Idem*.

308 *Ibid.*, pp. 27-28.

309 À l'échelle de l'ensemble de la production poétique bauchalienne, le sens de la vue est d'ailleurs identifié par Geneviève Henrot comme le « [l]eader des perceptions sensorielles », Geneviève Henrot, *Le Vertige du seuil*, op. cit., p. 124.

310 Voir Isabelle Vanquaethem, « D'une culture du verbal aux expressions du corps », art. cit., pp. 96-98.

de regards, tout ce qu'il faut savoir et qu'elle n'avait pu encore me transmettre.³¹¹

Les regards sont également des vecteurs de communication non verbale entre les protagonistes du second roman, *Le Régiment noir*, mais la question du visuel s'y trouve inscrite avec plus de force encore que dans *La Déchirure*, dans la mesure où elle en conditionne la genèse, ainsi que l'énoncent les premiers mots du roman : «Au commencement il y a la scène. La scène du rêve»³¹². Comme pour la scène visionnaire à l'origine de la rédaction de *Gengis Khan*, il s'agit d'une scène auditive, puisque le narrateur se réveille «avec ces mots sur les lèvres: il faut libérer l'esclave Johnson»³¹³, et visuelle, puisqu'il «voit [Pierre, le protagoniste principal], mal à l'aise, errer sur le bord de la scène»³¹⁴. Mais dans ce roman où la parole se révèle d'emblée liée au mensonge, «instrument de manipulation dont les parents de Pierre abusent avec leur fils»³¹⁵, c'est davantage sur le visuel que Bauchau met l'accent, puisque c'est dans le miroir que le narrateur découvre la vérité de la situation³¹⁶. Outre l'importance cruciale, à nouveau, du motif du regard dans le roman, Bauchau témoigne à plusieurs reprises à propos de sa rédaction de la nécessité de dire «les choses vues», celles dont il écrit que «pour les voir, il faut les souffrir»³¹⁷. Si l'écrivain ne nie pas la nature imaginaire de ces visions, elles sont avant tout pour lui des produits de l'inconscient, qu'il cherche à retranscrire sans les altérer dans le tissu textuel; c'est dans ce sens qu'il écrit à propos du *Régiment noir*: «Je crois en l'écrivain être resté aussi près que possible de la dictée inconsciente et de mes fantasmes.»³¹⁸ C'est d'une démarche similaire, quoique s'exprimant dans un autre médium, que les dessins et les tableaux sont le fruit.

La pratique du dessin par Bauchau durant les dernières années qu'il a passées en Suisse n'a donc rien d'une incartade menée en rupture avec l'œuvre littéraire en cours d'élaboration. S'il ne s'agit nullement, entre les textes et les dessins, d'un rapport d'illustration, des liens étroits unissent les deux pratiques, produits d'un même imaginaire et d'une même conception de la création, à l'œuvre tant dans le domaine du verbal que dans la sphère des images. Le besoin d'impliquer le corps dans l'acte créateur et l'ouverture au visuel dont témoigne la production graphique de l'écrivain ne se limitent pas au domaine plastique. La pratique artistique propre à la période suisse apparaît ainsi comme le symptôme le plus patent d'une sensibilité croissante au corps et au visible qui, à la même époque, travaille en profondeur l'œuvre littéraire, et qui va aller croissant dans la production ultérieure.

Nombre de critiques ont insisté sur l'omniprésence dans l'œuvre de Bauchau de

311 Henry Bauchau, *La Déchirure* (1966), Arles, Actes Sud, 2003, p. 81.

312 Henry Bauchau, *Le Régiment noir* (1972), Arles, Actes Sud, 2000, p. 17.

313 *Idem*.

314 *Idem*.

315 Isabelle Vanquaethem, «D'une culture du verbal aux expressions du corps», *art. cit.*, p. 99.

316 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, pp. 33-34.

317 Henry Bauchau, «Journal (1968-1969) – Extraits», *art. cit.*, p. 34.

318 *Ibid.*, p. 33.

la voix, de l'ouïe ou des sonorités³¹⁹, tant d'un point de vue thématique que génétique. Il ne s'agit pas de nier le bien-fondé de ces travaux et d'affirmer la suprématie du visuel sur l'auditif, mais de reconsidérer l'importance effectivement accordée par l'auteur à l'un et à l'autre sens. Si l'écoute constitue dès les prémices de l'œuvre et jusqu'à aujourd'hui un élément essentiel de l'écriture d'Henry Bauchau, elle se voit progressivement doublée au cours des années 1960 et 1970 d'une attention accrue accordée au visuel, que confirmera l'exploitation des arts plastiques dans *Edipe sur la route*, *Antigone*, *L'Enfant bleu* ou *Déluge*.

« La sourde oreille », écrit Henry Bauchau, est non seulement celle « qui se défend d'entendre la parole intérieure », mais aussi celle qui se refuse à « croire en ses images »³²⁰. Son écriture ne doit dès lors pas seulement être appréhendée comme une « matière de son », mais aussi comme une « matière d'images »³²¹. La réception critique de l'œuvre gagne à prendre en compte conjointement ces deux aspects fondamentaux qui, depuis la période suisse, constituent deux axes majeurs de l'écriture bauchalienne.

Lauriane Sable

Université catholique de Louvain

319 Citons, entre autres : Geneviève Henrot, « L'Escalier bleu d'Henry Bauchau : le pari du rythme », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre*, Atti del Centro Studi sulla Letteratura Belga di Lingua Francese, Terzo Seminario Internazionale, Noci, 8-10 novembre 1991, Bologna, CLUEB (Belœil), 1993, pp. 45-80 ; Isabelle Gabolde, « La lumière de *L'Enfant bleu*, une écoute entre prose et poésie », dans *Francofonia*, n°42 : *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, primavera 2002, pp. 99-114 ; Pierre Bartholomée, « Une voix musicienne », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Éditions Labor, 2003, pp. 527-532 ; Valérie Chevassus, « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », dans Pierre Halen et al. (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance. Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002)*, Berne, Peter Lang, 2004, pp. 115-130 ; Chiara Elefante, « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., pp. 147-160.

320 Henry Bauchau, *L'Écriture à l'écoute*, op. cit., p. 130.

321 *Ibid.*, p. 30.